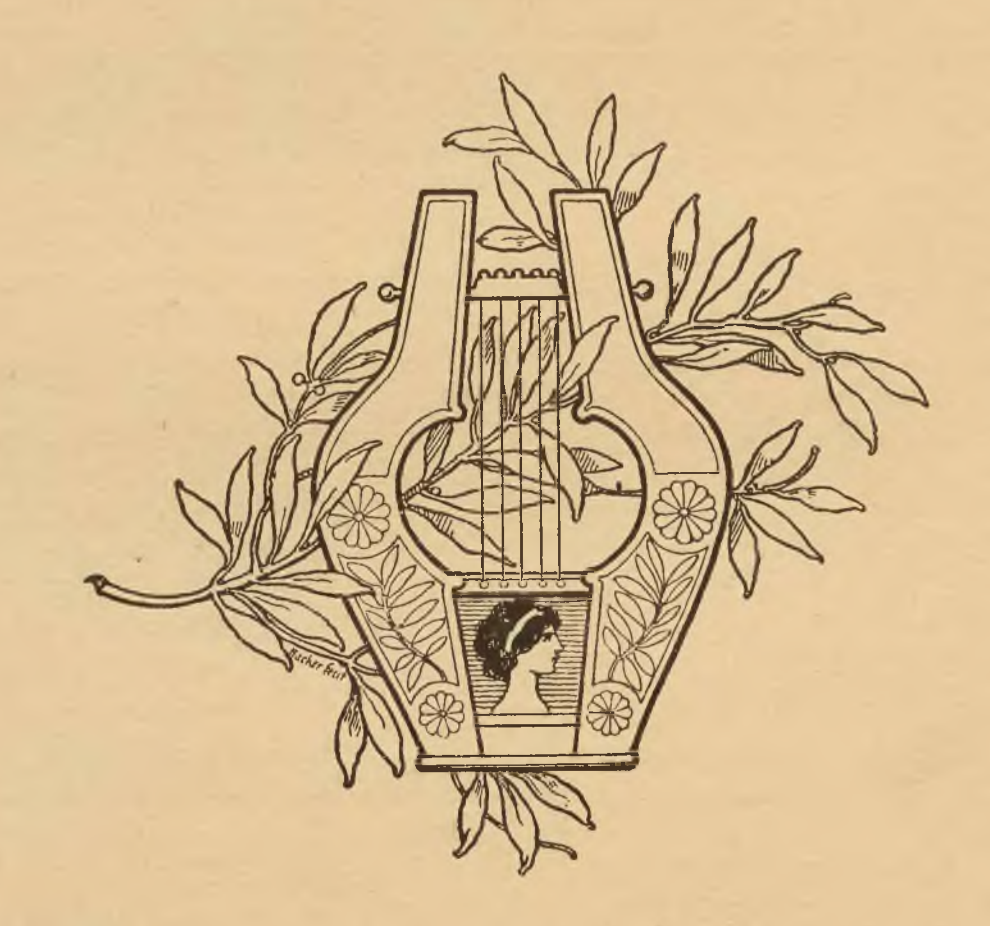
PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Listopada 1913 r.
ZESZYT 22 (121).
ROK VI.

SKŁAD NUT 

E. WENDE i S^KA

WARSZAWA,
KRAK.-PRZEDM. 9,
TELEFON 14-15.

Rok zał. 1858.

WYDAWNICTWO KALENDARZA MUZYCZNEGO

STALE OTRZYMUJE WSZYSTKIE NOWOŚCI

POSIADA NA SKŁADZIE I POLECA:

Najnowsze utwory koncertowe i salonowe:

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.40
op. 35 Légende slave . . . . —.80
op. 37 Trois pièces de salon:
№ 1. Menuet . . . . —.80
2. Intermezzo . . . . —.60
3. Iris. Valse Caprice . . . —.80
op. 39 Deux études de Concert:
№ 1. Scherzo humoristique . . —.80
2. Coquetterie . . . . . 1.—
op. 40 Impressions:
№ 1. Nuage . . . . —.60
2. Vague de mer . . . . —.40
3. Temple de l'Inde . . . —.80
4. Chrysanthème . . . . —.60
op. 41 Suite pour Piano
№ 1. Cortège . . . . —.60
2. Bergères . . . . . . —.80
3. La Bajadère. Grande Valse 1.—
4. Les Nymphes. Barcarolle —.60
5. Le Papillon . . . . . —.60
6. Apothéose . . . . . . —.60
op. 42 Badinage. Entr'Acte-Intermezzo . . . . —.60
op. 43 Trois Histoires
№ 1. En été . . . . —.60
2. En automne . . . . . . —.80
3. En hiver . . . . —.80
op. 55 La Fée des Fleurs. Danse poétique . . . . —.80

Otto Wład. Trois chants sans paroles Plainte-Feuille d'album-Vision —.60

Utwory do śpiewu:

Halpern F. Jaśminy . . . . —.40
Nowowiejski Feliks op. 26 Dwie pieśni
№ 1. Zagasły już... . . . . . —.80
2. Opuszczona. . . . . . —.80
Pianowski Edw. Daj buziaka. Mazurek —.50

Na skrzypce i fortepian

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.60
op. 35 Légende slave . . . 1.20

Wiązanki najpiękniejszych

Melodyi i Pieśni
CHOPINA I MONIUSZKI
w łatwym układzie na fortepian
Władysława GROTA
cena po rb. **1.20**

Albumiki dla dzieci na fortepian:

Grot Wład. Skarbczyk najpiękniejszych melodyi swojskich z uwzględnieniem perełek muzyki obcej—w najłatwiejszym układzie dla początkujących dzieci 1.50
Löhrl Fr. op. 56. Zabawy lalek, 8 łatwych utworów dla dzieci lepiej grających 1.50

W SASKIM OGRODZIE

Balet w 2 aktach
Muzyka HENRYKA WAGHALTERA
Partycya na fortepian. 3.—

15 listopada 1913 r. № 22 (121).



Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Ku czci wielkiego Mistrza
Maxa Regera
z wdzięczności za głębokie zadowolenie,
1) jakie dają Jego dzieła.

Jan Sebastjan Bach a teraźniejszość.

WSTĘP.

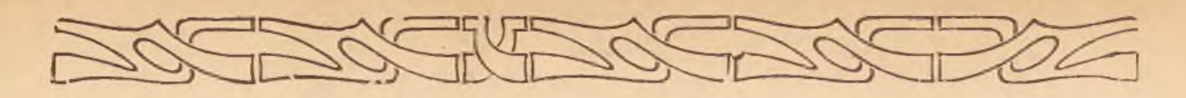
Jeśli obejmiemy cały ruch renesansowy we współczesnej kulturze muzycznej, to zauważymy, iż odbywa się on niejako pod patronatem Jana Sebastjana Bacha. Nietylko bachowskie festivale są tego wyrazem. Muzykologiczna literatura w ostatnich latach wzrosła niezmiernie, szereg zaś znakomitych, a conajmniej pełnych entuzjazmu prac poświęcono Bachowi. Dość wspomnieć tak czcigodne nazwiska, jak *Hugo Riemann, André Pirro, Herman Kretzschmar, Albert Schweitzer, Hubert Parry,* obok innych, niemniej zasłużonych koło sprawy bachowskiej, że wymienię tylko *Arnolda Scheringa, Maxa Schneidra, Maxa Seifferta, Alfreda Heussa, Karola Nefa, Bernarda Fryderyka Richtera* i — *Wandę Landowską,* niezrównaną interpretatorkę dzieł potężnego Thomaskantora.

Bach żyje dziś życiem rzeczywistem, nie sztucznem, a dość wskazać na działalność dyrygentów, wirtuozów i pedagogów, aby zrozumieć, że w dzisiejszym kulcie Bacha nie znajdziemy ani hipokryzji, ani snobizmu. Że kult ten nie jest dopiero w rozwoju, lecz skłania się ku epoce swej dojrzałości, dowodzi najlepiej dążność do wykonywania dzieł Bacha na instrumentach właściwych epoce wielkiego mistrza. Poznano styl Bacha dostatecznie, poczem obudziło się zupełnie zrozumiałe pragnienie usłyszenia jego kompozycji w tem brzmieniu, w tym kolorycie instrumentalnym, jaki wytwarza zespół autentycznych instrumentów.

Renesans dzieł Bacha — to nie jakaś „noble passion" jednostek lub grup, zmęczonych wyrafinowaniem twórczem czasów, w których żyjemy, to nie żadna reakcja. Wszak prąd ten datuje się zgórą od lat stu, a w jego służbie znajdziemy starych klasyków z epoki Beethovena, ubóstwiać Bacha będzie nietylko Mendelssohn, ale i ci, w których wmówili umysłowi minoryci rewolucyjność, a więc Chopin, Liszt, Wagner. Na tem terytorjum spotykają wzajemne antytezy: Liszt, Wagner i Brahms, Ryszard Strauss i Max Reger. W miarę zbliżania się ku XX wiekowi rósł kult Bacha i renesans jego sztuki, tak, że dziś nietylko o Bachu, ale i o entuzjazmie dla wielkiego mistrza, osamotnionego za życia, możemy słowami Beethovena powiedzieć:

„Nicht Bach, Meer sollte er heissen!"

Czy będziemy się patrzeli na twórczość Bacha ze stanowiska teoretyczno-praktycznego (studja w konserwatorjach i szkołach muzycznych), czy historycznego i teo-



retyczno-estetycznego (studja muzykologiczne na uniwersytetach) — zawsze dojdziemy do przekonania, że studjum dzieł Bacha jest najpożyteczniejszem dla muzyka, bez względu na jego kierunek i zabarwienie artystyczne.

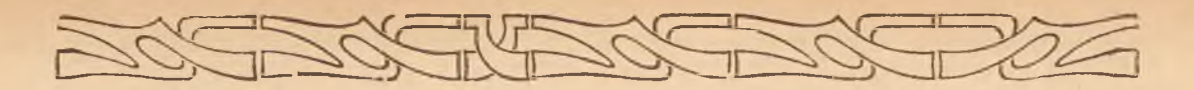
Zapytajmy o zdanie współczesnych najwybitniejszych twórców, a znajdziemy potwierdzenie tego zdania. I co najważniejsze, ich wyznania nie mają charakteru jakby zasuggerowanego namaszczenia i okolicznościowego uroczystego szacunku. Są wypowiadane tak, że między wierszami daremnie szukać zastrzeżeń, w formie zaś są dalekie od melodramatycznej deklamacji.

Ryszard Strauss, zapytany o swój stosunek do Bacha, każe przemówić swym partyturom. *Max Reger,* ten „Bach redivivus", oświadcza wprost: „Jan Sebastjan Bach jest dla mnie początkiem i końcem wszelkiej muzyki; na nim opiera się i na nim spoczywa wszelki prawdziwy postęp." Czcigodny dyrektor paryskiej „Schola cantorum", *Vincent d'Indy*, pisze: „Ce qu' est pour moi Sébastien Bach? Tout simplement, le père de toute la musique moderne; et de plus, le génie dans l'intimité du quel on peut vivre sans jamais s'en lasser. — Ce qu'il signifie pour notre temps? L'étude de ses oeuvres doit être pour les musiciens modernes la base, le fondement de toute éducation. — C'est le moyen d'appuyer leurs libres aspirations sur les principes sains et solides et de leur donner en même temps de pures jouissances d'art, par la connaissance approfondie de chefs d'oeuvres".

Te trzy wyznania, przeniesione na pole pedagogji muzycznej, znajdą zgodną odpowiedź.

Jako uczeń ś. p. *Ludwika Thuille'go,* wychowawcy wielkiego grona muzyków, mogę z całą przyjemnością „zdradzić" jego doskonałą metodę, zwłaszcza przy nauce kontrapunktu. Thuille odwoływał się do Wagnera i Bacha, ilekroć razy chodziło o wyłamanie się z pod praw ścisłego kontrapunktu, i na przykładach objaśniał wszelkie licencje w prowadzeniu głosów, a odwoływał się z tego powodu, że „zdrową — jak mawiał — jest sztuka Bacha". Swe poglądy ujął w piękne „wyznanie", które warto poznać: „Dla mnie jest i pozostanie Jan Sebastjan Bach najprzedziwniejszym muzykiem wszystkich czasów. Moje zdumienie wobec subtelnej sztuki jego polifonji nie może być większem, niż mój zachwyt i podziw wobec wszechstronności i pełni jego zasobnych środków wyrazu. Żaden z muzyków, ani przed nim, ani po nim nie stał tak na własnych nogach, jak on, i nie pojawi się żaden, którego twórczy całokształt przetrwałby tak niewzruszenie przez zmiany czasów i kierunków. Kto jest w stanie objąć w zupełności ducha muzyki bachowskiej, ten stworzy sobie studnię zdrowia, której nie będzie mógł za życia wyczerpać."

Bach, największy z rytmików, musiał z natury rzeczy przemówić do głośnego pedagoga, który uznał praktyczne studjum rytmiki za jeden z najważniejszych warunków umuzykalnienia. Uwagi jego — a mamy tu do czynienia z „wyznaniem" *Emila Jaques-Dalcroze'a* — mimo całej wesołej złośliwości gallijskiej, są na ogół trafne: „Polifonja Bacha jest źródłem jego niewyczerpanej, przedziwnej harmonji, która w swej śmiałości wychodzi poza najśmielsze usiłowania współczesnych muzyków. Jego polifonja jest tem, co czyni jego dzieła nieśmiertelnemi. Kocham Bacha z wielu względów, których tu nie wymieniam. Ale jednego nie mogę przemilczeć: w jego dziełach są wszystkie te rzeczy uznane za piękne, które pedanci naszej współczesnej krytyki potępiają jako estetycznie niedopuszczalne w kompozycjach naszych najmłodszych nowatorów. Najbardziej rewolucyjne usiłowania Bacha są uświęcone przez sztandar klasycyzmu, który zatknęły peruki na jego dziełach. A te peruki z przed stu lat były przecież bardziej konsekwentne, gdyż niezbyt ceniły Bacha... Wielką musi być pociechą dla M. Regera módz powiedzieć sobie (i innym), że on, ten „wynalazca dysonansów", nie napisał jeszcze żadnego akordu, któregoby nie znalazł już u Bacha. Z jednego jednak względu jest Bach bardzo godnym pożałowania, a czynię to z głębi serca. Otóż przez nikogo bardziej nie jest nieszanowanym, jak przez swych właściwych następców i zawodowych wielbicieli: profesorów kontrapunktu. Czyż nie potępiają i nie ganią ustawicznie i wszędzie w pracach swych uczniów tego, o czem wiedzą dokładnie, że znajduje się więcej, niż raz jeden w dziełach ich rzekomo uwielbianego mistrza? Dla mnie jest Bach jedynym klasykiem, którego grać mogę bez uprzykrzenia w każdym czasie, nawet wówczas, gdy pewne kompozycje



już znam gruntownie. Jego muzyka odpowiada mej potrzebie życia i ruchu i memu upodobaniu dla zmieniających się rytmów: wszak zmiana w rytmie jest tętnem życia."

Czem Bach jest dla nauczyciela i ucznia gry fortepjanowej, o tem ogólnie się wie, ale mimo to z wielu dyskretnych powodów nie wyzyskuje się należycie całego materjału. Dlatego podnieść należy ze szczególnym naciskiem, że z pośród naszych najwybitniejszych pedagogów zwłaszcza *Jerzy Lalewicz,* profesor Akademji muzycznej w Wiedniu, uwzględnia Bacha w najszerszej mierze, uważając wykonanie jego kompozycji niejako za probierz muzykalności i talentu ucznia. W obszernym liście zaznacza swoje stanowisko względem tej kwestji w sposób, zasługujący na jak największą uwagę:

„1. Pedagogicznie dzieła Bacha są pożyteczne, gdyż: 1) utrzymują ucznia w świecie muzyki najpoważniejszej, najczystszej i najprostszej; 2) wyrabiają smak poważny i zamiłowanie do sztuki prawdziwej; 3) wyrabiają niezależność wszystkich dziesięciu palców; 4) dają grze spokój i pewność.

2. Dzieła Bacha, od wczesnej młodości wykonywane, dają uczniowi powagę wykonywania, oduczają szukania celu w zewnętrznym blasku i dążenia do tanich efektów.

3. Dlatego studja nad Bachem należy rozpoczynać jednocześnie ze studjami nad klasykami: Haydnem i Mozartem.

4. Takie wczesne studja nad Bachem umuzykalniają już najmłodszych uczniów, gdyż przyzwyczajają ich do szukania wyrazu we wszystkich głosach, zaś słuch i umysł do muzyki polifonicznej.

Wogóle Bach jest w pedagogji muzycznej tym najzdrowszym pokarmem, który nawet w największej ilości tylko wzmacnia organizm i jest tem świeżem, orzeźwiającem, do którego wraca się ciągle i zawsze, po największych arcydziełach sztuki klasycznej, romantycznej i współczesnej, jest tym niewyczerpanym skarbem piękności harmonicznych, z którego czerpali, czerpią i czerpać będą wszyscy i zawsze.

Miłość dla Bacha daje młodym duszom miłość dla sztuki, bo Bach — to najwyższa muzyka, a studja nad nim — to życie całe. Im dłużej i poważniej Bacha się studjuje, tem droższą staje się jego muzyka i tem silniej się ją miłuje."

Jeśli zważymy wszystko, co dotąd powiedzieliśmy, wtedy nie uznamy za frazes słów znanego teoretyka, *Ludwika Busslera:*

„Bach stanie się kiedyś najnowożytniejszym z muzyków!"

Chwila ta nadeszła...

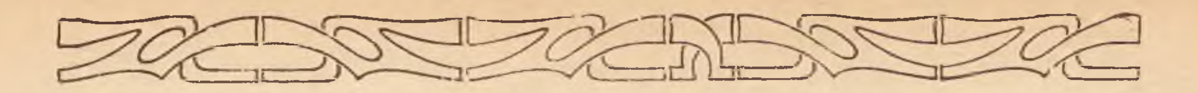
Historyk muzyki nie zaprzeczy żadnemu z tych szczerych i entuzjastycznych słów, jakie wypowiedzieli cytowani przedstawiciele praktyki muzycznej. Przekonamy się w ciągu dalszych wykładów, że w Bachu zjednoczyły się dążenia pokoleń i wieków, że osiągnęły w nim nietylko swą siłę wypadkową, ale i szczyt artystycznej doskonałości. Jeśli zatem pragnie się poznać Bacha tak, aby żadne z jego osobistych dążeń nie było niezrozumiałe, wówczas sięgnąć należy do epok poprzednich. Ileż chorałów Bacha prowadzi nas myślą do końca wieku XVI!

Z drugiej strony nietrudno zauważyć, iż w dziełach Mendelssohna, Chopina, Wagnera, Brahmsa, Regera znajdziemy sporo dowodów, iż na te kierujące duchy XIX i XX wieku wpłynął Bach bądź jako harmonista, bądź jako mistrz polifonji, bądź wreszcie jako stylista — aby wspomnieć tylko o „Śpiewakach norymberskich" Wagnera lub o przepotężnych fugach Regera. I wzajemnie: u Bacha spotykamy często epizody, przenoszące nas myślą do drugiej połowy XIX stulecia.

Tylko niewielu mistrzów mają do rozporządzenia wieki rozwoju muzyki, któryby bardziej, niż Bach, zasługiwali na miano genjuszów uniwersalnych. Stąd bardzo gruntowne studjum Bacha jest niezbędne dla badacza dziejów muzyki przed i po Bachu.

Jakkolwiek w dzisiejszych badaniach nad jego twórczością pierwsze miejsce zajmują kantaty, pasje i oratorja, gdyż odsłaniają jedną z mało dotąd znanych i rozpoznanych stron twórczej indywidualności Bacha, to jednak zwracam się najprzód ku jego dziełom instrumentalnym.

Czynię to z dwuch powodów.



Najprzód: Bach, jako kompozytor instrumentalnych dzieł, jest nim istotnie w pierwszym rzędzie i dlatego dotychczasowe nad nim badania, które tu w całej rozciągłości uwzględniam, dotyczyły właśnie tego Bacha. *Hugo Riemann* streścił dotychczasowe poglądy i wyniki naukowych dociekań w jędrnem i żadnej wątpliwości nie ulegającem zdaniu: „Jeśli Bach, jako kompozytor wokalny, przy całej swej potężnej wielkości nie okazuje się wolnym całkowicie od estetycznej krytyki, to przed jego dziełami instrumentalnemi staje cała potomność w podziwie i zdumieniu. Jeśli nie moglibyśmy zupełnie pominąć charakterystycznej uwagi, że jego sposób prowadzenia głosów wokalnych jest tu i ówdzie raczej instrumentalny, to już w tem uzasadnieniu leżałaby wskazówka, że mimo wielkiej liczby zachowanych dzieł wokalnych właściwym żywiołem Bacha była kompozycja instrumentalna.“ Jakby symbolicznym znakiem tego jest fakt, że pierwsze i ostatnie dzieło wielkiego mistrza było organowe.

Drugim powodem, dla którego zajmować się będziemy instrumentalną twórczością Bacha, jest ten, że w obecnych warunkach muzycznych poznanie jego dzieł wokalnych i wokalno-instrumentalnych jest daleko trudniejsze, choć istnieją i inne poważne braki, „dzięki“ którym utwory orkiestrowe, kameralne i w znacznej części organowe są prawie nieznane. Czynniki, dzierżące ster życia koncertowego, mają tu do naprawienia wiele błędów własnych i błędów pokoleń. Niech entuzjazm Chopina dla Bacha będzie dla nich drogowskazem na ścieżkach, wiodących do Canossy... Wszak Bach, jako „Kgl. pohlnischer Hof-Compositeur“, ten Bach, o którym wiemy, że wykonywał, jako lipski kantor, także kompozycje „aus Pohlen“, ma dla ogółu conajmniej to samo wychowawcze znaczenie, co jego fugi, preludja, inwencje i suity, sąsiadujące u nas niekiedy jeszcze w „Schule der Geläufigkeit“... Nie można pozwolić na zbyt symboliczną interpretację niektórych wierszy z pięknego panegiryku, jaki w r. 1732 napisał na cześć Bacha hamburski jurysta, dr Ludwik Fryd. Hudemann:

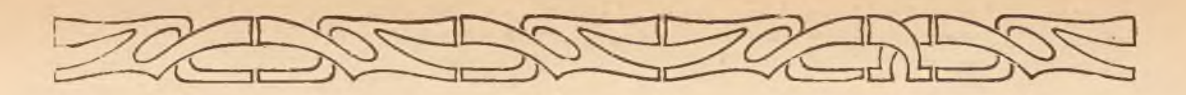
„Wenn vor gar langer Zeit des Orpheus Harfenklang
Wie er die Menschen traf, so auch in Thiere drang,
So muss es, grosser Bach, weit schöner Dir gelingen:
Es kann nur Deine Kunst vernünft'ge Seelen zwingen.

Und dieses trifft gewiss mit der Erfahrung ein:
Oft sieht man Sterbliche den Thieren ähnlich sein,
Wenn ihr zu blöder Geist nicht dein Verdienst erreichet,
Und in der Urtheils-Kraft dem dummen Viehe gleichet.

Kaum treibst Du Deinen Schall an mein geschäftig Ohr,
So tönet, wie mich denket, das ganze Musen-Chor.
Ein Orgel-Griff von Dir muss selbst den Neid beschämen,
Und jedem Lästerer die Schlangen-Zunge zähmen.

Apollo hat Dich längst des Lorbeers werth geschätzt
Und Deines Namens Ruhm in Marmor eingeätzt.
Du aber kannst allein durch die beseelten Saiten
Dir die Unsterblichkeit, vollkommener Bach, bereiten.“

Wiemy, iż Bach był kompozytorem protestanckim. W popularyzowaniu jego dzieł organowych w kościołach naszych — w braku odpowiednich urządzeń w salach koncertowych — stać mogłyby na przeszkodzie względy wyznaniowe. Sprawę tę należy zasadniczo wyjaśnić. Nie sądzę, abym w tej kwestji miał użyć lepszych argumentów, niż słowa, nakreślone przez niedawno zmarłego wybitnego kompozytora katolickiego, *Edgara Tinel'a,* którego autorytet wznosi się ponad wszelką wątpliwością. Otóż w pracy p. t. „Pie X et la musique sacrée“ (1908) nazywa Tinel muzykę Bacha „*uniwersalną*“ w tem znaczeniu, jakie dla muzyki kościelnej miał na myśli Pius X w swem głośnem „Motu proprio“. W przyszłości reforma muzyki kościelnej oprze się na Bachu. „Jeśli natomiast ktoś odpowie, że Bach jest protestantem, to — zdaniem mojem — zarzut ten nie będzie mógł zasługiwać na miano poważnego z tego względu, że muzyka wielkiego kantora, równie jak muzyka Palestriny, nie może być uznana za wyraz pewnej nauki filozoficznej lub teologicznej. René de Recy



ma zupełną rację, gdy mówi: Byłoby pomniejszaniem Bacha, gdyby się go uznało za własność jakiejś sekty religijnej... Bach, jak nikt inny, wypełniał swe zadanie i nikt — a to możemy przyjąć — nie odbywał swej codziennej pracy z większą prostotą w sercu i spokojną, serdeczną radością tak, jak on. Dlatego Bóg uświęcił jego pracę, a nazwisko boskiego kantora pozostanie błogosławionem w pamięci ludzkości, jak długo muzyka istnieć będzie na ziemi."

Te szczere i wzruszające do głębi słowa belgijskiego muzyka niechaj będą zachętą i przykazaniem dla naszych organistów, o ile im siły pozwolą na wykonanie zadania równie ciężkiego, jak pięknego.

Zadaniem tej pracy, pierwszej w literaturze polskiej, jest zachęcić ogół do poznawania twórczości Bacha. Jeśli zdoła choćby zainteresować, to cel swój spełni w znacznej części. Entuzjazm bowiem może wywołać tylko studjum dzieł arcymistrza. Ten stosunek naszej kultury muzycznej do Bacha, jaki dotąd trwa, nie może dalej istnieć. Jeśli choćby pewna ilość jego kompozycji stanie się duchową własnością muzykalnych ludzi, to wówczas będzie mogła być mowa o powadze naszego stosunku do: *sztuki tonów*.

(C. d. n.)

FILIP LIBERMAN.

Kilka słów o wydawnictwach muzycznych.

(Jeszcze w kwestji nieporozumień w dziedzinie pedagogii fortepjanowej).

(Ciąg dalszy.)

Ażeby módz przedstawić sobie te dźwięki rozłożone na grupy trójdźwiękowe zamiast dwudźwiękowych, konieczny jest pewien wysiłek myślowy [1]).

Dlaczegoż tak się dzieje?

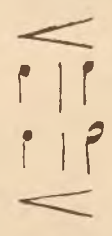
Albowiem po każdem twierdzeniu, położeniu (thesis) wyczekujemy odpowiedzi, przeciwstawienia (antithesis) [2]). Tego rodzaju kolejność daje się zauważyć nietylko w szczupłym zakresie sztuki muzycznej. Wielkie prawo podwójności (warunkujące inne prawo — jedności) panuje w całej naturze, przejawiając się w rytmie i symetrji.

Symetrję — mówi w swym doskonałym artykule G. Pollack [3]) — znajdujemy we wszystkich naukach. W matematyce przeciwstawienie dodawania i odejmowania, mnożenia i dzielenia, wielkości dodatnich i ujemnych, symetrja figur geometrycznych i formuł algiebraicznych, dwoistość metod geometrji analitycznej, przeciwstawność rachunku różniczkowego i całkowego — wszystko to są przykłady istniejącej symetrji. Mechanika poucza nas, że każdemu ruchowi odpowiada przeciwdziałanie w postaci równej, czyli symetrycznej sile. Siły dośrodkowe i odśrodkowe przeciwstawiają się sobie symetrycznie.

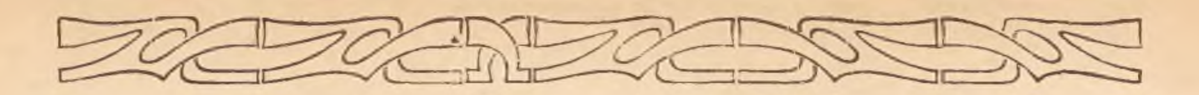
---

1) Patrz E. Prout: „Formy muzyczne".

2) Riemann, uważając takt dwuzielny za prototyp budowy taktowej, twierdzi, że *trójdzielny* takt jest tylko zmienioną postacią dwudzielnego przez przedłużenie drugiej i trzeciej części w jeden czas dłuższy:



3) Patrz „Wiestnik Teozofji" — Listopad 1912.



Mineralogja wskazuje, że minerały krystalizują się symetrycznie i że wiele z nich dąży do coraz większej symetrji.

Chemja daje nam formuły związków również symetrycznych lub symetrycznie przeciwstawnych. Ale obok tego nauka uznaje znaczenie rytmu — tej dynamicznej formy symetrji.

Wszystkie siły, których badaniem zajmuje się *fizyka*, a więc: dźwięk, ciepło, światło, elektryczność i t. d., są, jak wiadomo, niczem innem, jak niezmiernie szybkiem *rytmicznem* drganiem powietrza lub eteru.

Chemja dostarcza nam jeszcze jednego rodzaju rytmu, tym razem bardzo powolnego, mianowicie: własności ciał prostych pochodzą od perjodycznych zmian ich ciężaru atomowego i w ten sposób potęgują się lub słabną — według określonego rytmu.

Według określonego rytmu planety krążą po swych orbitach naokoło słońca; według stałego rytmu zachodzą fakty historyczne: wojna i pokój, urodzaj i głód, okresy dostatku i nędzy. Według określonego rytmu następują po sobie okresy geologiczne, okresy kosmicznej pracy i wypoczynku. Słowem, wszechświat cechuje rytm i symetrja.

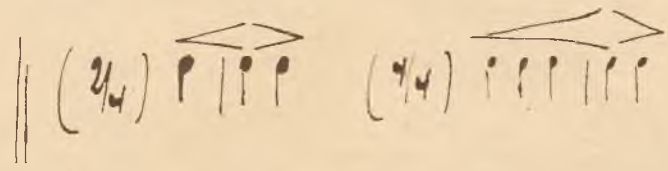
Ale będąc niejako zasadą wszechświata, musi on grać tę samą rolę i w budowie człowieka.

I tak jest istotnie. W dziedzinie uczuć my przedstawiamy całość symetryczną. Czy nami nie miotają sprzeczne uczucia, sprzeczne popędy, sprzeczne stany duszy? A nasze najdotkliwsze, najgłębsze a jednocześnie najtajniejsze cierpienia czy nie są wynikiem walk, jakie staczają między sobą ci bracia — wrogowie?

A czy nie są wyrazem rytmu kolejne błyski i zaćmienia rozumu, entuzjazm i depresja, radość i smutek, pragnienie i przesyt, uduchowienie i zmysłowość; wszystkie te rytmy zbiegają się, krzyżują, plączą się wzajem, wywołując złudzenie ciągłego biegu życia, uczuć i myśli. Skoro zaś symetrja i rytm przenikają wszechświat, to temu prawu dwoistości podlega i sztuka wogóle, a muzyka w szczególności.

Powróćmy jednak do kwestji nas zajmującej. Doszliśmy do twierdzenia, że wszędzie zauważyć się daje stosunek podzielności na dwa i że wszędzie *cięższe* odpowiadają poprzedzającemu *lżejszemu*. Tezie odpowiada antyteza. Lecz często dla dokładniejszego unaocznienia tych twierdzeń pedagog redagujący musi nieraz rozczłonkowywać nie według natury taktu, t. j. zaliczać do przedtaktu krótkie (zarazem lekkie) nuty i wyróżniać ciężkie przez nadanie im dynamicznego akcentu (crescendo) [1]).

Tak więc, lekka nuta zaczyna motyw, a ciężka go zakończa [2]). Ale zdarzają się często przykłady dalszego ciągu motywu po ciężkiej nucie z *diminuendo*, zaczynającem się od czasu cięższego [3]). Naprz.:



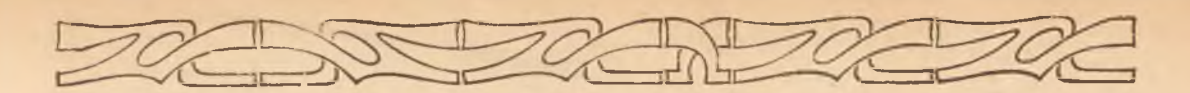
Takie końcówki noszą nazwę żeńskich (jak w wierszowaniu) w odróżnieniu od pierwszych — męskich. (Żeńskiemi nazywają się dlatego, że końcówka przypada na słabą część taktu). Powiedzieliśmy już, że do *przedtaktu* należy zaliczać nuty *krótkie* (krótkie w stosunku do następujących po nich). Jest to konieczne, albowiem

---

[1]) Jak to robiliśmy w przykładzie 3-cim.

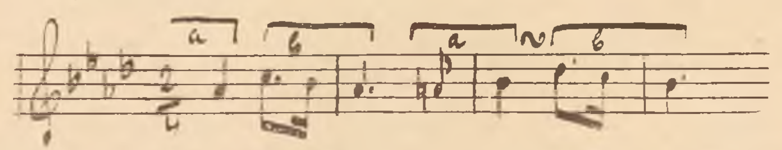
[2]) Jest to tembardziej możliwe, że tu w większości wypadków naruszona zostaje zasada równomierności części (w sensie ilościowym): jedna część zdania muzycznego może być długości pół taktu, druga wykracza poza jego obręb i t. p.

[3]) Np. kiedy nuta, przypadająca na czas ciężki, wymaga potem koniecznego rozwiązania dysonansu.



prawie wszystkie motywy (szczególnie w muzyce klasycznej) zaczynają się od odbitki, a jeśli jej pozornie niema, to tylko dlatego, że jej w pierwszej chwili nie dostrzegamy, a w takim razie zawsze jej się należy domyślać [1]). Oto przykład:

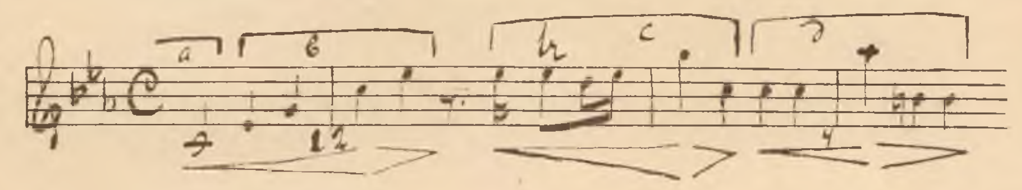
Beethoven:



Niezamknięty nawias w pierwszym takcie wskazuje, że *as* należy uważać za *zakończenie* domyślnej nuty lekkiej (przedtaktu), nie zaś jako początek samodzielnego motywu (a więc nie lekka nuta). Dowodzi tego drugi frazes, w którym przedtakt (odbitka) wyrażony został zupełnie wyraźnie przez nutę *a*.

Dla większej jasności podaję jeszcze jeden przykład:

Mozart:



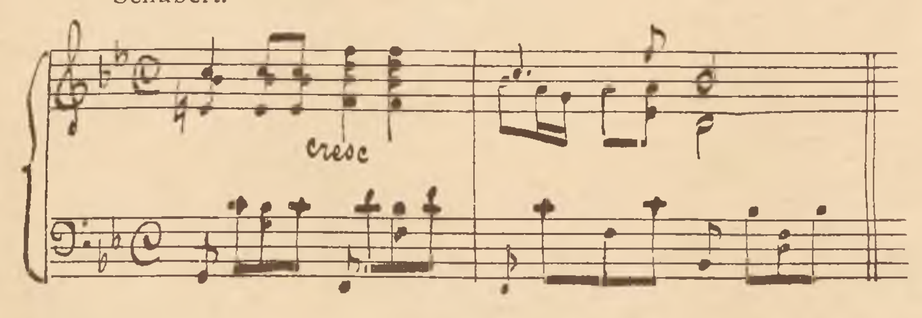
Widzimy więc, że nie jest rzeczą bynajmniej łatwą rozpoznawanie granic i zarysów części muzycznej.

Więc jakie znaki są nam pomocne do rozpoznawania tych granic? Ze znaków starych mogłaby nam służyć w tym celu (i często też służy) linja taktowa (Taktstrich), która powinna wskazywać miejsce punktu ciężkości (Schwerpunkt); następnie na końcu frazesu nuty mniejszej wartości, począwszy od ósemki, nie łączone są jedną linją, a wartość zaznaczona jest oddzielnie, i wreszcie *wstawienie pauz,* które również w niektórych razach ułatwiają rozróżnienie granic rysunku muzycznego [2]).

Ale nawet te nieliczne znaki często zupełnie *brakują* (np. przerwy w linjach łączących nuty), albo nie posiadają ściśle określonego znaczenia (pauzy nie zawsze znajdują się na końcu frazesu), albo wreszcie zastosowane bywają nieprawidłowo (linje taktowe).

Linje te powinny zawsze znajdować się przed *punktem ciężkości.* Ale zdarza się, niestety, często ich wadliwe rozmieszczenie i wskutek tego kadencje przypadają na słabą część taktu.

Schubert:

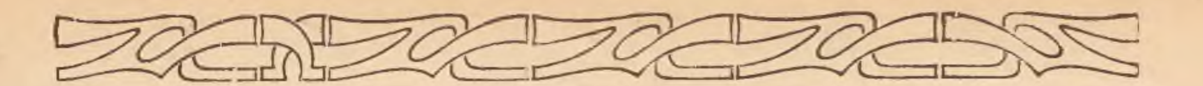


---

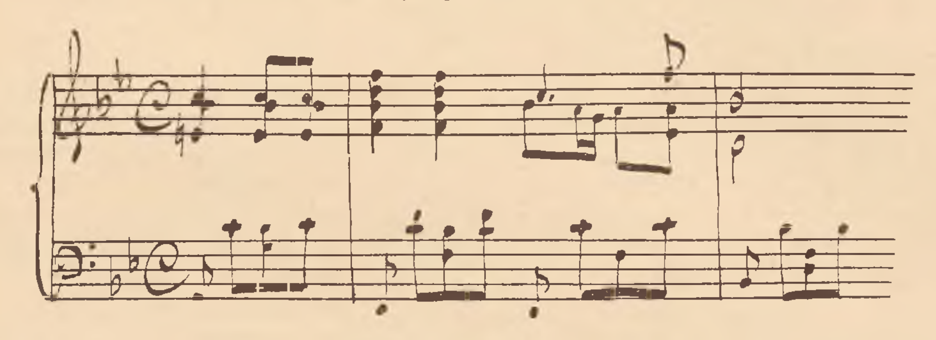
[1]) D'Indy w swoim „Cours de composition musicale" pisze: „Il n'est point de mélodie qui commence par une temps lourd. Toute mélodie commence par une *anacrouse exprimée ou sous entendue*. On appelle *anacrouse* la préparation de l'accent par une ou plusieurs notes accessoires formant une sorte *d'entrée en matière*" (Patrz t. I, str. 35).

To samo u Riemanna w jego „Grosse Kompositionslehre".

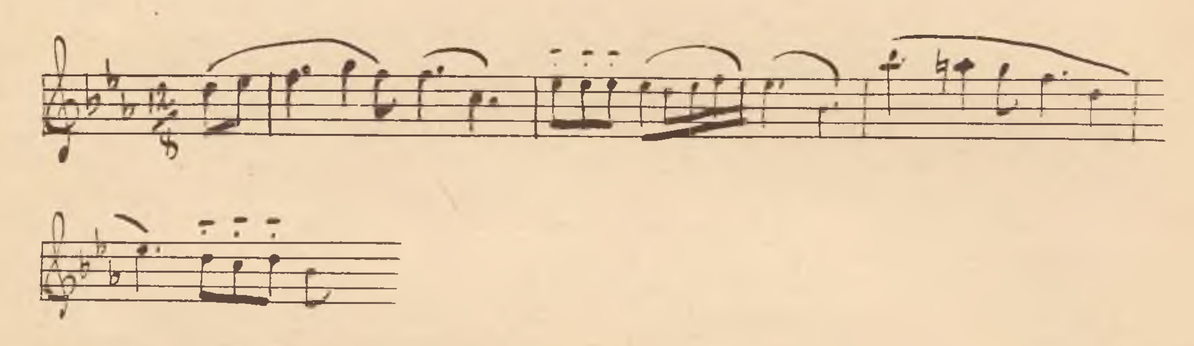
[2]) Patrz Riemann: „Katechizm gry fortepjanowej".



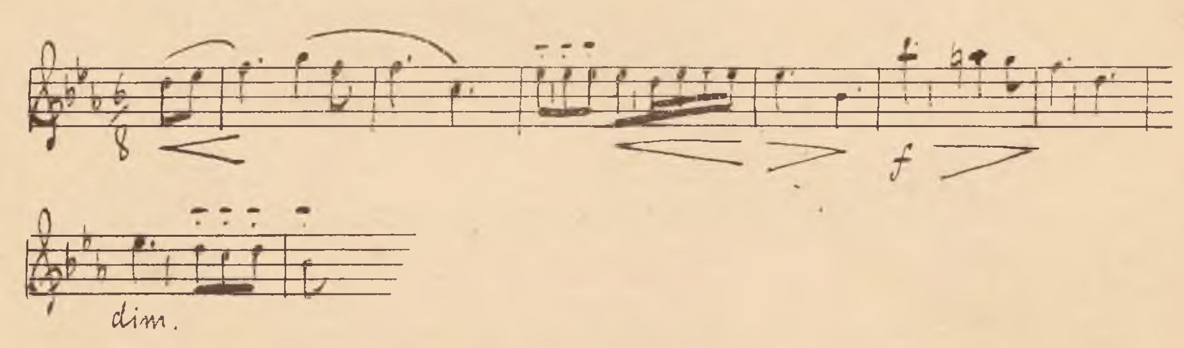
Te wszystkie kadencje przypadają na trzecie uderzenia taktu (to jest na słabsze w stosunku do pierwszego). Jest to tembardziej wadliwe, że naruszone tu zostało jedno z najważniejszych prawideł, dotyczących użycia akordu kwartsekstowego, według którego akord ten nie może być użyty na słabszej części, aniżeli akord, zbudowany na tym samym basie, a następujący po tamtym. Ale jeżeli ten sam ustęp napiszemy w ten sposób, aby zaczynał się od połowy taktu, to wówczas porozmieszczanie kadencji odbędzie się we właściwy sposób[1]):



Takich przykładów nieprawidłowego zastosowania linji taktowej istnieje mnóstwo. Riemann dowodzi, że cały nokturn Es Chopina nieprawidłowo podzielony jest na takty[2]). Np. u Chopina:



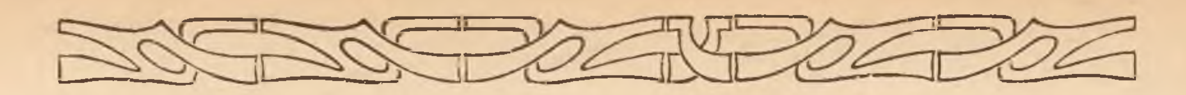
To samo z poprawką Riemanna:



Riemann w swoich wydawnictwach starał się o to, żeby linja taktowa była we właściwem miejscu, biorąc za punkt wyjścia zbieżność linji taktowej z punktem ciężkości. Ale nawet wrazie prawidłowego zastosowania linji taktowej nie wystarcza ona do określenia granic myśli muzycznej. Zarysowując ją zlekka tylko, niezdolna jest wskazać rozgraniczeń drobniejszych, a nawet wzajemny stosunek większych czę-

---

[1]) Patrz Prout: „Formy muzyczne".
[2]) Patrz Riemann: „Katechismus der Phrasierung".



ści (okresów) nie zawsze unaocznia. Dlatego trzeba było uciec się do znaków, dających możność więcej wyraźnego uwypuklenia takich granic (konturów)[1].

Gdyby autorzy lub pedagogowie zechcieli w tym celu posługiwać się nawiasem (na wzór naszych w poprzednich przykładach)[2], lub też jakimśkolwiek innym znakiem specjalnym, toby można było uniknąć wielu nieporozumień. Ale, niestety, do celów frazowania użyto t. zw. łuku (Bogen) (wyrażającego się w postaci łuku ⁀) i to pogmatwało sprawę jeszcze bardziej, albowiem, gdyby łuki służyły wyłącznie celom frazowania, to nie byłoby spotykanej często niejasności w określeniu ich znaczenia. Oprócz frazowania, jak wiadomo, łuku używa się też dla *wiązania* dwuch nut tej samej wysokości[3], oraz dla wskazania *sposobu* wykonania (legato i portamento). I o tem potrójnem znaczeniu łuku nie należy nigdy zapominać. Ale i w zakresie samego frazowania łuku używano i używają nieprawidłowo. Nie bacząc na *przedtaktowe* właściwości motywu, w szczególności końcówki żeńskiej, koryfeusze muzyki klasycznej aż do Brahmsa zawsze doprowadzali zakończenie łuku do końca taktu. Zdawało im się, że łuk nie może przekraczać granic taktu, t. j. że linja taktowa, według błędnego ich mniemania, powinna być zawsze granicą frazesu lub motywu.

(D. c. n.)

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Nieodzowną rzeczą przy pielęgnowaniu muzyki jest, by wykonawca oddawał się jej w sposób, dostępny dla zmysłów. Pragniemy poniekąd patrzeć na artystę-wykonawcę i nie jest to tylko wypływem samej ciekawości, lecz pozostaje w związku z naturą rozkoszy estetycznej, której się spodziewamy. Pragniemy, mniej lub więcej świadomie, by muzyka, dostająca się do naszego ucha, działała jako ludzki wyraz. Dzieje się to z natury rzeczy u śpiewaka i to w sposób możliwie doskonały. Już sama emisja głosu wprawia w ruch te organy, które przywykliśmy przedewszystkiem uważać za naturalne środki wyrazu; ruch organów oddechowych, ust, mięśni twarzowych, pobudzonych do współruchu, przyczyni się do spotęgowania wrażenia śpiewu

---

[1]) D' Indy pisze, że „linja taktowa nie może dać nam dokładnego pojęcia o strukturze rytmicznej danego ustępu muzycznego. Pozwala nam ona wyraźnie orjentować się wśród prostszych i drugorzędnych konstrukcji rytmicznych, ale w wypadkach swobodnego rozwijania się rytmu, linja taktowa nawet zaciemnia wyrazistość i jasność budowy rytmicznej, paraliżując częstokroć możność dokładnego wykonania. Jest to jedna ze smutnych spuścizn, jaką nam pozostawił obfity w różne błędne teorje wiek XVII. Wyliczyć takty, a frazować (podług d'Indy'ego — rythmer), t. j. wydobywać granice rytmicznej budowy — to zgoła nie jedno i to samo. I jeżeli zmuszeni jesteśmy, głównie w zespołach, rozróżniać miary (czasy) taktowe zapomocą odpowiednich gestów, to nie wynika stąd bynajmniej, że pierwszy czas liczbowy, który francuzi nazywają „frappé", powinien być zależny od rytmicznej akcentuacji, podlegającej prawidłom, często nie mającym nic wspólnego z linją taktową. Dlatego niewolno (jak to czyni np. Buchowcew w swem tłumaczeniu riemannowskiego „Katechizmu gry fortepjanowej") utożsamiać wyrazów „ciężki" i „lekki" czas (schwere und leichte Zeit) z wyrazami *mocny* i *słaby* czas, albowiem ciężki i lekki czas nie zawsze przypada na te czasy taktowe, które profesorowie solfedżja często niesłusznie nazywają *mocnym* i *słabym*. Zdarza się, oczywiście, że one się schodzą jednocześnie, ale stąd nie można wyprowadzać ogólnego prawidła" (d'Indy — ibid., t. I, str. 27).

[2]) Jak proponuje np. Breithaupt w swej „Natürliche Klaviertechnik" (ostatnie, 3-ie wydanie tej doskonałej książki).

[3]) Bach posługiwał się łukami wyłącznie w tym celu.

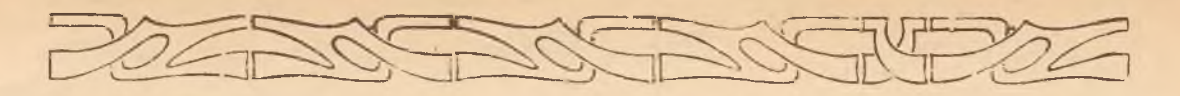


w tym wyższym stopniu, im większa będzie harmonja między tym ruchem a wyrażającą się w nim treścią nastrojową lub stanem uczuciowym... Obok śpiewu przypisuje się zupełnie słusznie instrumentom smyczkowym najwięcej duszy. Wrażliwość i elastyczność ich dźwięku pozwala na przeniesienie najróżnorodniejszych i najlżejszych ruchów mięśniowych na wytworzenie i działanie tonu. Intensywność i zmiana wrażenia zależy jednak od dążności do odpowiedniego wyrazu. Ruchy mięśniowe, wywołane wskutek potrzeby organizmu, pragnącego uzewnętrznić swój wyraz, przenoszą się po największej części w widoczny sposób na struny instrumentu. Z tem łączy się też fakt, że ruchy ciała wykonawcy, jakkolwiek zawisłe od techniki gry na pewnym instrumencie w sposób, nie mający związku z wyrazem stanów uczuciowych, nie mogą się przecież uchylić z pod działania potrzeby wyrazu. Gorzej jest z instrumentami dętymi, które, jako instrumenty solowe, straciły niemal zupełnie artystyczny kredyt. Ich rozkwit przypada na dyktaturę zepsutego smaku artystycznego. Najszlachetniejszy organ wyrazu, usta, muszą tutaj wykonywać narzuconą sobie pracę, która nadto sprzeczna jest z naturalnym sposobem wyrazu; organy oddechowe narażone są na nadmierną pracę; oko, występujące naprzód, traci swoją zdolność do pośredniczenia w subtelniejszych odcieniach uczuciowych; a nawet w samym dźwięku nie przebijają się zbyt wyraziście rzeczywiste wrażeniowe odruchy muskulatury. A jednak ta karykatura wyrazu, jaką przedstawia wykonawca, grający na instrumencie dętym, może się przecież przyczynić do estetycznego wrażenia prędzej, aniżeli dźwięki, których powstanie nieznane jest naszym zmysłom. Gra na flecie, umieszczonym za sceną, pozwala nam zawsze, jeśli się nie rozchodzi o inne jakieś znaczenie, np. *dramatyczne*, na wytworzenie sobie w wyobraźni grającego człowieka. Uprzytomnijmy sobie jednak koncert, w którym instrumenty grają, ale poruszone siłą elektro-motoryczną i w którym nie można, nawet przy najżywszej i najbujniejszej wyobraźni, pomyśleć o współdziałaniu pracy ludzkiej. Taki koncert wywoła wprost komiczny efekt.

Zastanówmy się jeszcze nad rolą, jaką odgrywa zdolność do uzewnętrznienia wyrazu przy innych instrumentach, jak przy fortepjanie lub w orkiestrze, której ucieleśnieniem jest dyrygent. W postaci tych ludzi, przejmujących się pewnym, wykonywanym utworem i jego treścią uczuciową, mamy jakby pomocniczy środek do rozpoznania form duchowego wyrazu w słyszanych dźwiękach. O ile współczesna publiczność koncertowa rzadko sobie uświadamia, na jakie cechy i wrażenia muzyczne ma zwrócić swoją uwagę i co podziwiać, o tyle nie chciałaby przecież pozbawić się tego środka. W tem żądaniu manifestuje się instynktownie żywotna potrzeba sztuki.

Rzecz jasna, że tam, gdzie zadanie artystycznego oddziaływania spoczywa wyłącznie w pierwotnych środkach, mianowicie w środkach wyrazu człowieka, jak w *dramacie muzycznym*, że tam towarzyszenie skarykaturowanych ruchów wyrazu nietylko nie działa korzystnie, lecz wprost przeszkadza i mąci wrażenie. Ukrycie orkiestry, której muzyka wiąże się zawsze ze śpiewem artysty na scenie, jest zatem w dramacie muzycznym postulatem, stojącym w najzupełniejszej zgodzie z naszymi poglądami artystycznymi. To, co decyduje o naszem pragnieniu, byśmy wykonawcę uważali za łącznik między dźwiękiem a formami duchowego wyrazu, nie ma tylko symbolicznego znaczenia, ani nie jest samym zabytkiem historycznych wspomnień. Reprodukcja muzyczna musi być objawem wyrazu, jeśli ma istotnie odpowiedzieć naszym wymaganiom artystycznym. Zastanowimy się nad rozpoznaniem warunków, koniecznych do tego, by utwór muzyczny działał jako forma duchowego wyrazu.

Zasadniczym warunkiem jest, byśmy go mogli pojąć jako *śpiew*. Melodja! — tego żądamy w piewszej linji od kompozycji; gdzie jej brak, tam niema duszy w muzyce. Rozwój naszej zachodniej muzyki charakteryzuje się jako dążność, by melodję wyzwolić z masy dźwiękowej, grupującej się w rozmaitych kierunkach, i uczynić ją dominującym czynnikiem i tem samem stworzyć z tej wzbogaconej cudownymi środkami sztuki to, czem była w istocie swojej i w swej pierwotnej prostocie. Przekonywamy się przytem, że mimo wszystkich wpływów historycznych nie zmieniły się warunki, wśród których działać może melodja, lecz pozostały te same jak przedtem. Dawna piosnka ludowa działa zawsze na nas swą pierwotną siłą i świeżością, oczywiście, jeżeli dochodzi do nas w niewypaczonej postaci (jak to się, niestety, często dzieje). Czem można wyjaśnić bezpośredniość i niezmienność tego wrażenia, zawsze stałego mimo zmienionych warunków i wahań estetycznego smaku? Musimy przy-



puścić, że tu tkwi jakaś żywotna siła, niepodległa przypadkowym wpływom, siła, czerpiąca warunki swego oddziaływania z głębin źródła niewysychającego i niezmiennego w swej istocie, mimo dziejowych kolei czasu. I tak jest w istocie. Owem źródłem jest człowiek ze swymi stanami uczuciowymi i ze swą organiczną zdolnością normowania ich wyrazu.

To, co nazywamy rytmiką, toniką, taktem, tempem, formą, pochodzi nietylko z owej skłonności; *czynniki te muszą w swej zasadzie wiernie stosować się do niej, jeżeli chcą być skutecznym elementem muzycznym.* Rytmiczna struktura melodji zawisła jest zarówno w muzyce artystycznej, jak i w piosence ludowej, dzisiaj, jak i niegdyś od organizacji organów ludzkich, bezpośrednio czynnych przy wyrazie głosowym, lub towarzyszących mu. Długość oddechu odpowiada rozciągłości melodyjnej frazy, towarzyszącym ruchom całego ciała odpowiada rytmiczna konstrukcja, jej przeważający podział na dwie części znajduje analogję w parzystości organizmu; dwie rytmiczne części, stojące w kontrastującym stosunku wobec siebie, działają na słuch przyjemnie, jeżeli uzmysłowiają równowagę ciała ludzkiego, znajdującego się w tytmicznym ruchu. Także i redukcja ruchu do jednakowej miary, t. j. takt, ma swoją analogję, a może i pierwowzór w uderzeniu serca, którego zmodyfikowana szybkość jednoznaczna jest z tempem. Wkońcu następstwo i ugrupowanie tonów według wysokości jest wykładnikiem praw, działających w aparacie ludzkiego wyrazu głosowego i nie dających się naruszyć, jeśli nie chcemy w konstrukcji melodji wykryć jakiegoś dotkliwego wykroczenia przeciwko naturze, lub conajmniej jakiegoś braku w spodziewanem wrażeniu. Niestety, nie poddano dotychczas praw melodji równie dokładnemu zbadaniu, jak prawa harmonji. Przyczyna tego tkwi niezawodnie w braku praktycznej potrzeby. Twórcza siła, dyktująca prawa melodyjne, żyje zawsze w nas i nie wymaga kodyfikacji. Zastosowanie ich jest rzeczą twórczego genjuszu, którego nieograniczona władza tu się właśnie rozpoczyna. Mimo braku szczegółowych rezultatów badania, można twierdzić, że *nienaruszalne prawa prowadzenia melodji polegają na prawach wyrazu głosowego w ludzkim organizmie.*

(D. c. n.)

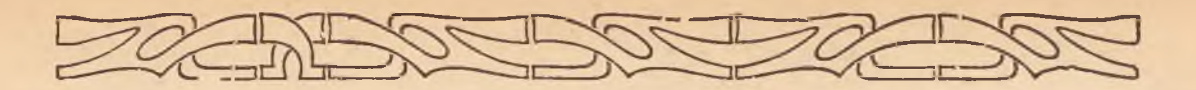
Pielgrzymka do Beethovena.

Z serji nowel Ryszarda Wagnera p. t. „Muzyk niemiecki w Paryżu", pisanych w Paryżu (1840—1841) podczas bezskutecznych poszukiwań pracy i sławy.

(Ciąg dalszy.)

Wszystko to było dość zabawne: najwidoczniej dlatego nie mogłem się dostać do Beethovena, że wzięty byłem za anglika. Przeczucia moje sprawdziły się: anglik był moim złym genjuszem! Chciałem natychmiast opuścić hotel, którego mieszkańców Beethoven uważał za anglików, wskutek czego i mnie przyjąć nie chciał, ale zatrzymała mnie obietnica gospodarza. Anglik przez ten czas przedsiębrał różne środki, robił intrygi, obiecywał pieniądze, ale wszystko bez skutku.

I znowu upłynęło kilka dni, w ciągu których moje oszczędności znacznie się zmniejszyły, aż pewnego razu gospodarz dał mi znać, że mógłbym napewno spotkać Beethovena w jednej znanej restauracji ogródkowej, o ile zechciałbym tam pójść wieczorem. Beethoven uczęszczał do tej restauracji prawie codzień o określonej porze. Mój doradca dał mi zarazem ścisle wskazówki, dzięki którym mogłem poznać wielkiego mistrza. Dusza we mnie zadrżała i postanowiłem nie odkładać szczęścia, które mnie miało spotkać, do następnego dnia. Ponieważ Beethoven miał zwyczaj wychodzić z domu zawsze kuchennemi schodami i nie mógłbym podejść do niego na ulicy, poszedłem więc do restauracji. Napróżno jednak szukałem tam Beethovena. Trzy dni z rzędu odwiedzałem wskazaną mi przez właściciela hotelu restaurację, ale Beethovena dostrzedz tam nigdy nie mogłem. Wreszcie czwartego dnia, kiedy znowu o zwykłej porze kierowałem swe kroki w stronę nieszczęsnej ogródkowej restauracji,



ku wielkiemu mojemu przerażeniu zauważyłem anglika, który, śledząc mnie, szedł za mną krok za krokiem. Moje codzienne, zawsze o tej samej porze i w tym samym kierunku urządzane wycieczki nie uszły jego uwagi i wywnioskował z tego, że odkryłem tajemnicę, w jaki sposób można zobaczyć Beethovena. Postanowił więc natychmiast skorzystać ze sposobności, i w tym celu śledził mnie. O tem wszystkiem opowiedział mi tonem bardzo spokojnym i nadmienił, że nie odstąpi odemnie. Napróżno starałem się go przekonać, że miałem jedynie zamiar odwiedzić zwykłą piwiarnię, w dodatku całkiem nieodpowiednią, aby mógł wstąpić do niej taki dżentelmen, jak on.

Anglika nie wzruszyły moje perswazje i w zamiarach swych pozostał niezachwiany; nie pozostało mi więc nic innego, jak tylko złorzeczyć losowi. Próbowałem uwolnić się od niego przy pomocy impertynencji, ale nie przypisywał temu najmniejszej wagi i uśmiechał się tylko. Ujrzeć Beethovena — to było jego jedyną myślą, jego idée fixe, wszystko inne mało go obchodziło.

I w rzeczy samej, w dniu tym sądzonem mi było oglądać na własne oczy wielkiego mistrza. Nic nie jest w stanie odźwierciedlić mojego uradowania, a zarazem mojej złości, kiedy, siedząc razem z nienawidzonym przezemnie anglikiem, zauważyłem zbliżającego się do nas mężczyznę, którego manjery i wygląd zewnętrzny zupełnie odpowiadały udzielonemu mi przez gospodarza hotelu rysopisowi Beethovena. Ubrany był w długi surdut koloru niebieskiego, siwe włosy na głowie poplątane i rozczochrane, rysy i wyraz twarzy — wszystko zupełnie takie, jak sobie przedstawiałem w wyobraźni. Poznałem go na pierwszy rzut oka. Prędkim, drobnym krokiem przeszedł obok nas. To nagłe ukazanie się Beethovena i uwielbienie, jakie miałem dla niego, odebrały mi władze w członkach i byłem prawie nieprzytomny.

Anglik przez ten czas pilnie uważał na każdy mój ruch; wzrokiem ciekawym obserwował także przybyłego, który zajął miejsce w najbardziej odległym kącie ogrodu, wtedy jeszcze mało zaludnionego. Kazał sobie podać wino i oddał się zadumie. Serce biło mi głośno i mówiło: to on! W tym momencie zapomniałem nawet o moim sąsiedzie i patrzałem tylko tęsknym wzrokiem na tego, którego genjusz od chwili, kiedy nauczyłem się myśleć i czuć, opanował całem mojem jestestwem. Mimowoli zacząłem rozmawiać po cichu sam ze sobą, szepcząc swego rodzaju monolog, który się kończył temi słowy: „Beethovenie, czyż to ty naprawdę, którego widzę?"

Nic nie uszło uwagi mojego inkwizytora. Nachyliwszy się w moją stronę, podsłuchał mnie i z ekstazy, w jaką wpadłem, przebudził mnie jego wykrzyknik: „Tak, to Beethoven! Chodźmy się przedstawić".

Pełen strachu i oburzenia, schwyciłem przeklętego anglika za rękę.

— Co pan chce zrobić? — zawołałem. — Chce pan nas skompromitować? przedstawić się tu, w tem miejscu, tak bez żadnego uprzedzenia? To byłoby niegrzecznie i nietaktownie.

— O, — zaprotestował anglik — nadarza nam się wyjątkowa okazja i kto wie, czy będziemy mieli kiedykolwiek lepszą.

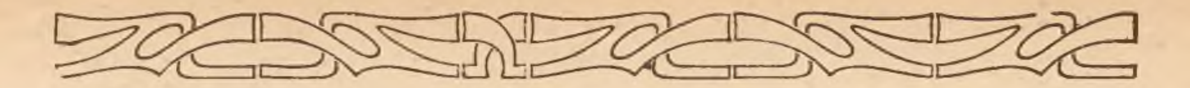
Mówiąc te słowa, wyjął z kieszeni coś w rodzaju albumu i skierował swe kroki w stronę tylko co przybyłego nieznajomego. Zirytowany do najwyższego stopnia, złapałem anglika za fałdy tużurka, krzyknąwszy dość grubjańsko:

— Czyś pan zwarjował!?

Na incydent powyższy zwrócił uwagę nieznajomy. I odgadł, że był powodem mojego zajścia z anglikiem; pośpiesznie więc opróżnił kufel i wstał, chcąc opuścić ogródek. Skoro jednak zauważył to anglik, zerwał się ze swego miejsca i przemocą wyrwawszy się z moich rąk, w których została jedna fałda tużurka, pobiegł w ślad za Beethovenem. Mistrz chciał uniknąć tego spotkania, lecz anglik zagrodził mu drogę, ukłonił się z gracją według najnowszej angielskiej mody i zwrócił się do Beethovena z oracją:

— Pozwalam sobie przedstawić się znakomitemu kompozytorowi i wysoce cenionemu panu Beethovenowi...

Od dalszego ciągu mowy uwolnił anglika Beethoven, który zaraz po pierwszych wyrazach, rzuciwszy na mnie gniewne spojrzenie, pobiegł naprzód z szybkością gromu. Anglik gotów był gonić uciekającego, ale przeszkodziłem temu, uczepiwszy się całą siłą pozostałej fałdy jego tużurka. Obejrzał się nieco zdziwiony i zawołał:



— Goddam! ten gentlemann godzien jest zwać się anglikiem! To całkiem wielki człowiek; postaram się zawrzeć z nim znajomość.

Byłem w rozpaczy; zajście, jakie miało miejsce, odebrało mi wszelką nadzieję spełnienia ślubów. Od tej chwili byłem przekonany, że wszelkie moje próby zbliżenia się do Beethovena pozostaną bez skutku. Wobec skąpych środków materjalnych, nie pozostało mi nic innego, jak postanowić: wracać zaraz z powrotem do miasta rodzinnego, czy też po raz ostatni sprobować szczęścia i postarać się o zawarcie znajomości z Beethovenem. Na myśl o powrocie do domu nie osiągnąwszy celu, zadrżałem cały. Któżby zresztą nie poddał się rozpaczy, gdyby dotarłszy do drzwi raju, przekonał się, że są przed nim zamknięte? Przedtem jednak, nim na zawsze miałem się wyrzec moich zamiarów, postanowiłem zdobyć się na krok decydujący. Lecz cóż począć? jaką obrać drogę? Przez długi czas nie przyszedł mi na myśl żaden odpowiedni projekt. Cała moja wyobraźnia była jakby skrępowana i nic innego nie przychodziło mi do głowy, jak tylko wspomnienia o okropnem zajściu, którego sprawcą był anglik. Czułem, że spojrzenie Beethovena, rzucone na mnie nieszczęśliwego podczas opisanej katastrofy, spoczywa jeszcze na mnie; rozumiałem, co miało znaczyć: Beethoven widział we mnie anglika!

W jaki sposób mógłbym usunąć podejrzenie mistrza? Wszystko sprowadzało się do tego, żeby mu wyznać, że jestem niemcem, że jestem człowiekiem, pozbawionym wszelkich dobrodziejstw ziemskich, ale za to przejęty wielkim entuzjazmem. Wkońcu zdecydowałem się zrzucić ciężar z serca i napisać list do Beethovena. Tak też uczyniłem. Opisałem pokrótce moje curriculum vitae, wspomniałem o tem, jak zostałem muzykiem, jak go ubóstwiam, jak gorąco pragnąłem go poznać i jak w tym celu ofiarowałem dwa lata czasu, wyrabiając sobie sławę jako twórca galopów; wreszcie nadmieniłem o mojej pielgrzymce do Wiednia, ile przecierpiałem wskutek zapoznania się z anglikiem i jakie wobec tego rozpaczliwe było moje położenie. Wyliczeniem wszystkich moich cierpień ulżyłem znacznie sercu i nawet wpadłem w zbytnią szczerość, czyniąc Beethovenowi wyrzuty z powodu jego surowości i niesprawiedliwości w podejrzeniach co do mojej osoby. Kończyłem list w nadzwyczajnem podnieceniu, a kiedy na kopertę kładłem adres: „Wielmożny Ludwik van Beethoven“, czułem łzy w oczach. Pomodliwszy się w duszy, sam zaniosłem list podług adresu.

(Dok. nast.)

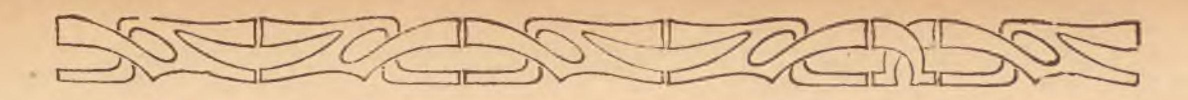
Korespondencje.

Z Berlina.

Frekwencja koncertów w Berlinie jest tak wielka, że pomimo, iż w tem ognisku muzycznem jest moc sal koncertowych, z roku na rok powstają coraz nowe. W tych dniach została otworzona nowa sala koncertowa p. n. „Meistersaal“, przeznaczona na koncerty kameralne. Sala ta, która mieści przeszło dwieście osób, robi na pierwszy rzut oka bardzo przyjemne wrażenie i urządzona jest w guście nie niemieckim. Inauguracyjny koncert, urządzony przez „berlińskie trio“ (Mayer-Mahr, Bernard Dessau, Henryk Grünfeld) i śpiewaczkę estradową, p. Mysz-Gmeiner, dał możność zbadania akustyki, która sprzyja więcej popisom głosowym, niż instrumentom, zwłaszcza smyczkowym. Mamy nadzieję, że w sali tej popisywać się będą prawdziwi mistrze, jak wskazuje sama nazwa, i chociaż jedna sala uwolni się od tych młodych adeptów, nie mających nic ze sztuką wspólnego, którzy z sali koncertowej robią przykrą ubikację. Wyliczanie tych niedoborowych koncertów zajęłoby wiele miejsca i czasu, który lepiej poświęcić koncertom prawdziwie artystycznym.

Do wyborowych należy na pierwszem miejscu zaliczyć koncert kameralny Ysaye'a i Pugno, którzy odegrali sonatę Mozarta, Kreutzerowską Beethovena, oraz sonatę Francka.

Drugim bardzo interesującym wieczorem kameralnym był koncert p. Flescha i Schnabla, którzy odegrali po raz pierwszy (z manuskryptu) sonatę G-dur op. 6



Ericha Wolfganga Korngolda. Jak zauważył słusznie jeden z krytyków niemieckich, „ein Korn-Gold“ tkwi w tym genjalnym młodzieńcu. Najlepiej do gustu przypada część druga sonaty (scherzo), wesoła, dowcipna i ognista, i część czwarta — słodkie allegretto con grazia. Ta okazała kompozycja, której wykonanie trwa około trzech kwadransy, najwymowniej świadczy, że mamy do czynienia z kompozytorem o głębokiej kulturze artystycznej i jest bardzo doświadczonym. Panowie Flesch i Schnabel odegrali tę nowość wspaniale, wychodząc zwycięzko z legjonu technicznych trudności.

Reklamowane koncerty najwięcej zawodzą. Do takich należą „Esplanade Musik-Abende“, które odbywają się co dwa tygodnie. W trzecim koncercie brała udział prymadonna opery paryskiej, Aino-Acté, zdumiewająca swą niemuzykalnością i brakiem kultury śpiewaczej. Reklamowany młodziutki skrzypek Sommer nie kwalifikuje się jeszcze do występów estradowych. Sytuację ratował Raul Pugno, który odegrał „Faschingsschwank“ Schumanna, wykazując niezwykłą siłę, szlachetny, pełny ton, oraz stylową powagę w szerokiem frazowaniu.

Artur Nikisch rozpoczął trzydziesty drugi sezon koncertów filharmonicznych. Pierwszy koncert był poświęcony zmarłemu przed pół rokiem drezdeńskiemu kompozytorowi, Feliksowi Draeseke. Wykonaną została świetnie instrumentowana i dobrze opracowana jego „Tragiczna symfonja“ C-dur. Z całości jednak najbardziej udaną jest część czwarta, posiadająca zabarwienie i polot. Symfonja ta jest ciałem, nie posiadającem głowy! Solistką pierwszego koncertu była Helena Gerhardt, znana śpiewaczka estradowa, która odśpiewała przy akompanjamencie orkiestry pieśni Marcella, Glücka i Straussa. — Na drugim koncercie Artura Nikischa była wykonana „Patetyczna“ Czajkowskiego. Utwór ten należy do heroicznych popisów Nikischa, który, jak nikt, umie wyśpiewać tę straszną, ponurą pieśń ostatnich chwil wielkiego rosyjskiego mistrza. Zdumiona publiczność tą subtelnością i finezją nastrojów, jakie wytworzył niepospolity dyrygent, wywoływała Nikischa kilkakrotnie, dziękując mu owacyjnie za tę wspaniałą ucztę. Obok Nikischa święcił tryumf Józef Gabryłowicz, który mistrzowskiem wykonaniem koncertu e-moll Chopina zyskał ogólny poklask. Ci, którzy nie mają okazji usłyszenia „Patetycznej“ pod dyrekcją A Nikischa, mogą z nie mniejszym zachwytem rozkoszować się tą symfonją, wykonywaną niejednokrotnie przez warszawskich filharmoników pod dyrekcją ich dzielnego wodza, p. Zdzisława Birnbauma.

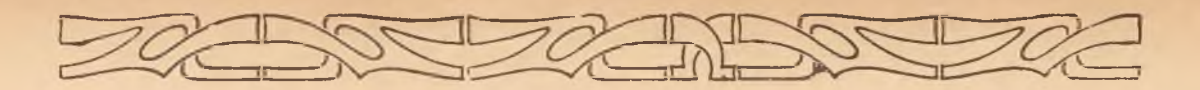
Z polaków występował tu niedawno w sali Blüthnera Henryk Opieński, którego koncert wzbudził ogólne zainteresowanie w kołach muzycznych Berlina, tak ze względu na osobę dyrygenta, jak i na nieznane kompozycje polskiego muzyka. Pomiędzy innemi został wykonany poemat symfoniczny „Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna“, nagrodzony w r. 1911 na konkursie Filharmonji Warszaw., i „Lilla Weneda“, niezawodnie najwspanialszy i najszlachetniejszy utwór polskiego kompozytora, wykonanie której wywołało na sali frenetyczną burzę oklasków. Kompozycje p. Opieńskiego zyskały uznanie berlińskich krytyków. Pisma: „Berliner Tageblatt“, „Lokal-Anzeiger“, „Vossische Zeitung“, „Allgemeine Musik Zeitung“ i inne szeroko rozpisują się o kompozycjach p. Opieńskiego. Wybitny krytyk, Henryk Neumann, pisze: „Program koncertu Henryka Opieńskiego składał się z różnego rodzają kompozycji: fragmenty z op. „Marja“, poematy symfoniczne, pieśni z akomp. fortepjanu i warjacje fortepjanowe tak, że można było z łatwością przekonać się o wszechstronnym jego talencie kompozytorskim. Artysta posiada wielką technikę i umiejętność instrumentowania... Również jako dyrygent, p. Opieński zwraca na siebie uwagę; wie on, czego żądać od orkiestry i jak ją prowadzić, — i orkiestra Blüthnera z widocznem zadowoleniem i zamiłowaniem odtwarzała polskie kompozycje.“

Berlin, w listopadzie 1913 r. *mg.*

Z Lipska.

(List I.)

Październik w Lipsku bywa stale jedną powodzią koncertową. Po wywczasach letnich instytucje muzyczne otwierają swoje podwoje, soliści zaś, znani i mniej znani, z gorączkową zapamiętałością objeżdżają większe i mniejsze miasta, racząc publiczność nowoopracowanymi programami.



Nowości muzycznych nie przyniósł nam jednak ten miesiąc prawie wcale. „Gewandhaus“ w w prograamach 3-ch pierwszych koncertów umieścił tylko 2 małe kompozycje orkiestrowe *Fryderyka Deliusa,* dosyć ładnie pomyślane, bardzo liryczne i nieźle, w pastelowym tonie zinstrumentowane. Poza tem raczył nas ogranemi kompozycjami Mendelssohna, Liszta, Beethovena, Straussa i mniej popularnego Brucknera (2-ga symfonja C-moll).

Rocznicę verdiowską uczciła opera wystawieniem „Otella“, orkiestra zaś Windersteina włączeniem do programu pierwszego koncertu kilka kompozycji starego mistrza. — Ruchliwa agencja koncertowa Ernesta Eulenburga miała w tym miesiącu wyjątkowo dużo do roboty. — Punkt ciężkości występów solowych spoczywa, jak zwykle, w starym „Kaufhausie“. Koncertowali, że wymienię tylko część nazwisk: G. Zaleski, S. Culbertson, J. Szkolnik, Anatol Roessel, P. O. Möckel, Lamond, Backhaus, L. Kreutzer, J. Press, J. Zscherneck i wielu innych. Słyszeliśmy kwartety: czeski, Szewczyka, Fonzaley i petersburski.

Z polaków koncertowali: *Friedman* i *Huberman.* Pierwszy wykonał olbrzymi program, składający się wyłącznie z kompozycji Chopina, — drugi wystąpił w charakterze solisty na 3-cim koncercie w „Gewandhausie“. O Friedmanie krytyka tutejsza powypisywała nadzwyczajne rzeczy, bo też i przyznać trzeba, że artysta grał nadzwyczajnie. 14-go listopada wystąpi jeszcze raz, również z programem wyłącznie chopinowskim. W ciągu ostatnich kilku lat Friedman znacznie się pogłębił duchowo. Jego wykonanie Chopina stoi dziś rzeczywiście na wysokości zadania. Gra Friedmana, zawsze technicznie świetna, impulsywna, żywiołowa, nie zawsze była dosyć artystycznie opanowana. Obecnie krewkość jego, często nie licująca ze stylem kompozycji Chopina, została opanowaną przez wolę artystyczną, przemieniła się w gorącą męską uczuciowość. Jego interpretacje Chopina są naprawdę ciekawe, poetyczne, oryginalne i nie szablonowe. Trudno się tylko pogodzić z koncesjami artysty na rzecz rozentuzjazmowanego tłumu, żądnego sztuczek technicznych. Czuje się żal do Friedmana, gdy po świetnem wykonaniu sonaty B-moll Chopina, gra banalną, błyskotliwą parafrazę walca „Nad modrym Dunajem“. I w tym roku również po sonacie H-moll popisywał się różnemi tabakierkami muzycznemi, osłabiając podniosłe wrażenie wieczoru.

Na popisie w konserwatorjum grała bardzo uzdolniona wiolonczelistka, p. *Romana Rozenband* z Łodzi. W wykonaniu sonaty A-moll Griega wykazała ton duży i śpiewny, technikę doskonale wyrównaną, oraz nieprzeciętną muzykalność, ujawniającą się w subtelnem frazowaniu i wybornem ujęciu całości. Wobec braku polskich wiolonczelistek, p. Rozenband będzie zapewne mile witanem zjawiskiem na naszym artystycznym horyzoncie.

Stanisław Woyna.

Lipsk, w początkach listopada.

(List II.)

Gwoździem sezonu koncertowego w Lipsku — to koncerty czwartkowe „Gewandhausu“. Postać Nikischa magnetyzuje i przyciąga tłumy, bo wieje od niej urok klasycznego dyrygenta, bajecznego muzyka, który zna najsubtelniejsze tajniki muzyki instrumentalnej i potrafi je wyzyskać w sposób genjalny. Nikisch i orkiestra jego tworzą nierozdzielną całość: mistrz potrafi jednem drgnieniem skupić tę olbrzymią masę w cudną i harmonijną całość.

Program pierwszego z tych koncertów obejmował uwerturę „Egmont“ i Eroikę Beethovena — jedną z pereł twórczości mistrza, oddaną bez zarzutu. Solistka, p. Debogis z Genewy, śpiewaczka o wysokiej kulturze, ślicznie odtwarzała z orkiestrą monolog Armidy z „Armidy“ Glucka, oraz arję Händla. Trzeci z cyklu tych koncertów, poświęcony twórczości Brahmsa, obejmował symfonję e-moll i koncert fortepjanowy B-dur. Ascetyczny, surowy Brahms, pełen zadumy i tej klasycznej poezji bez cienia sentymentalizmu, znalazł swój wyraz w tej wprost genjalnie odtworzonej symfonji. Solista, p. Karol Friedberg, mało znany u nas, a jednak wielki muzyk, grał koncert z prawdziwie ognistym temperamentem i romantyczną, nie niemiecką fantazją. Prostota, świeżość, werwa, szlachetność frazowania, przejrzysta, prawie idealna technika — stawiają go w rzędzie pierwszych prawie wirtuozów. Sala, naturalnie, prze-

pełniona zawsze do ostatniego miejsca, a miejsc tych jest liczba imponująca. Zaiste, może się Lipsk poszczycić takim dyrygentem i orkiestrą.

Recitale solistów i popisy muzyki kameralnej (nie lipskiej), mające miejsce w sali „Kaufhausu", uświetnił w tym miesiącu między innymi Fryderyk Lamond, jeden z najlepszych i najgłębszych dziś odtwórców Beethovena. Jego „Appassionata" — to najszlachetniejszy wyraz namiętnych, tytanicznych uczuć Beethovena. Przytem to nie akrobata fortepjanowy, lecz muzyk głęboki.

J. Drac.

Lipsk, w październiku 1913 r.

Muzyka na prowincji.

Piotrków. Dnia 26-go ub. miesiąca koncertował w Piotrkowie z ogromnem powodzeniem prof. Stanisław Barcewicz. Znakomity nasz skrzypek grał z właściwą sobie maestrją, szczerością i wdziękiem i dostarczył nam prawdziwej uczty duchowej.

Na piękny program koncertu złożyły się: Koncert Mendelssohna, „Nad brzegiem Dunaju" i „Tańce Słowaków" — Wormsera, „Kaprys Wiedeński" Kreislera, „Czardasz" Hubay'a. Zniewolony niemilknącymi oklaskami, odegrał jeszcze na bis „Mazurka" Wieniawskiego, oraz kilka drobnych utworów Kreislera. Akompanjowała ze zwykłą precyzją p. Helena Ostrzyńska, znana i doskonała akompanjatorka. Panna O. grała również solo na fortepjanie. Młoda pjanistka od ostatniej swojej bytności w Piotrkowie zrobiła duży postęp. Szczególnie wytwornie wykonała p. H. Ostrzyńska „Cantique d'amour" Liszta.

Zaznaczyć należy, że Piotrków nareszcie zdobył się na wcale ładną i sporą salę koncertową, o bardzo dobrych warunkach akustycznych. Może to zachęci wybitniejsze siły artystyczne do odwiedzania naszego miasta.

L. Babicka.

KRONIKA.

= **Od Redakcji.** Z n-rem dzisiejszym rozpoczynamy druk pracy cenionego muzykologa i historyka polskiego, dra Adolfa Chybińskiego — o Bachu. Będzie to pierwsze polskie dzieło, poświęcone wielkiemu mistrzowi sztuki tonów. Praca dra Chybińskiego stanowi jego wykłady uniwersyteckie i poświęcona jest Maxowi Regerowi, który raczył przyjąć dedykację. Na całość pracy złoży się do 300 — 400 str. druku (formatu in 8°); praca podzielona będzie na dwa tomy, z których pierwszy ukończony będzie na wiosnę r. p. i ukaże się w oddzielnej odbitce.

= **Koncert polski w Petersburgu.** W dniu 18 b. m. odbędzie się w wielkiej sali klubu szlacheckiego koncert, poświęcony twórczości polskich współczesnych kompozytorów, pod dyrekcją Henryka Opieńskiego. W koncercie bierze udział prymadonna opery narodowej w Pradze, Marja Bogucka, prof. Henryk Melcer, oraz orkiestra hr. Szeremietiewa.

= **Kraków.** Trzeci poranek muzyczny, urządzony staraniem Uniwersytetu Ludowego, poświęcony był twórczości *Mendelssohna*. Wywody prelegenta, *D ra Reissa*, który rozwinął wyczerpujący obraz twórczości mendelssohnowskiej, poparła bogata illustracja muzyczna, powierzona wybitnym siłom miejscowym: *Trio D-moll* wykonali pp. Biskupska, Szaleski i Siłko, *Koncert skrzypcowy* D-r Apte, *Variations serieuses* i *Rondo capriccioso* p. Nowakówna, zaś *Pieśni bez słów* p. Karolina *Kowalska*, młoda, rokująca wielkie nadzieje, pjanistka.

= **Max Reger** napisał ostatnio następujące kompozycje: „Wesołą uwerturę" op. 120, Koncert w starym stylu op. 123 (na orkiestrę), Suitę romantyczną op. 125 (na orkiestrę), cztery poematy symfoniczne (podług Böcklina) op. 128, oraz szereg utworów organowych.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Birnbaum Estella art. śpiewaczka; lekcje śpiewu. Żórawia 4 m. 1.
Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Doliwa Dobrowolska Stan. prof. Smolna 16.
Kozłowska Marja, art. opery. Erywańska 4 m. 6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, tel. 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Abramowiczowa Marja, Krucza 7.
Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu i lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Frieman Witold, Wspólna 73, m. 8.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Heintze Konstanty, prof., Włodzim. 6, m. 8.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jarzębska Jadwiga, prof. Nowolipki 58 m. 9.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Korobkow Jakób, prof. Koszykowa 51/10. telefon 148-54.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Zielna 31.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Nowacka Leokadja, Szczygla 3/5.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Sterling Helena, Krucza 12. Tel. 288-90.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szczawiński Stanisław, Graniczna 15.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambatiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Urstein Paulina, Chłodna 26 m. 7.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wielhorski Al., Mazowiecka 1. Tel. 33-90.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wspólna 11 od 4—5.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Marszałkowska 58. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Chmielna 7 m. 3.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof. Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mańkowski Stanisław, prof. na kursach muz. A. Brandta (fortepian, przedmioty teoretyczne, zespoły chóralne i instrumentalne). Bankowa 1.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Lwowskie liceum muz., ul. Sienkiewicza 3, właścicielka Marja Wełeszczakowa.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**